

JORGE GUILLÉN, *Notas para una edición comentada de Góngora*. Edición, notas y acotaciones de Antonio Piedra y Juan Bravo; prólogo de José María Micó. Fundación Jorge Guillén-Universidad de Castilla-La Mancha, Valladolid, 2002; 250 pp. (*Cátedra Jorge Guillén*, 2).

La Fundación Jorge Guillén, de Valladolid, inició en el año 2001 la colección *Cátedra Jorge Guillén*, dirigida por Antonio Piedra, con la publicación de *Entre el saber y el conocer. Moradas del estudio literario*, que recoge las conferencias que Claudio Guillén dictó en la Universidad de Valladolid en el 2000. Ahora sale al público la tesis doctoral de Jorge Guillén, defendida en la Universidad Central de Madrid en 1925: un gran poeta interpreta la obra de otro gran poeta, en un magnífico trabajo estructurado en dos partes, más tres páginas introductorias.

En 1925, Alfonso Reyes publicó el breve estudio “Cuestiones gongorinas. Necesidad de volver a los comentaristas” (*Revue Hispanique*, 65, 1925, 134-139), y, al recogerlo en su libro *Cuestiones gongorinas* (Espasa-Calpe, 1927, pp. 233-241), fijó su fecha de redacción en 1920 e hizo, en una nota final, referencia a un trabajo, se supone que sobre el *Polifemo*, ya terminado y no publicado de Jorge Guillén. Por su parte, Dámaso Alonso mencionó directamente la tesis de Guillén en “Góngora y la literatura contemporánea” (*BBMP, número extraordinario en homenaje a D. Miguel Artigas...*, 1932, t. 2, p. 278, pero escrito en 1927). No faltaba, pues, información sobre la tesis guilleniana, pero la principal era la del entorno familiar del poeta: la de Claudio Guillén, precisamente, quien inició las gestiones oportunas para encontrar un ejemplar de la tesis que se suponía perdida.

En el prólogo, José María Micó apunta algunos aciertos guillenianos en la interpretación de la poesía gongorina. En la presentación, los editores informan de las dificultades que rodearon el hallazgo de la tesis mecanografiada (el ejemplar, de Juan Hurtado, se encontraba en la biblioteca personal de Joaquín Entrambasaguas), y de los escollos que tuvieron que salvar hasta la redacción definitiva ahora publicada. Los editores reproducen parte de una carta de Claudio Guillén en la que expresa sus dudas, razonables, sobre la oportunidad de la salida pública de una tesis de 1925 dedicada a Góngora. Para empezar, la decisión de publicar este trabajo fue muy acertada: el estudio de Guillén sobre la poesía de Góngora es de interés si lo juzgamos con el criterio científico-histórico-bibliográfico de su época. Guillén tenía una lúcida idea de la obra gongorina y pocos rasgos fundamentales de su poesía se le escapan; Guillén interpreta coherentemente y con mucha agudeza la poesía y vida del poeta cordobés, aunque su interpretación no está exenta de admiración, pasión y emoción. Por parte de los editores, se echa de menos un estudio introductorio profundo que relacione el contenido de la tesis con la

producción total guilleniana, prosa y verso, y con análisis posteriores de la obra de Góngora. Quizá la premura del tiempo, o el considerar muy conocidos los estudios de Guillén y los de la obra gongorina, hicieron que los editores renunciaran a la introducción, casi obligatoria en este tipo de ediciones póstumas. Digo esto porque desde hace algunos años se esperaba la publicación de la mencionada tesis; así, Francisco J. Díaz de Castro, en su edición de la *Obra en prosa* de Guillén (Tusquets-Fundación Jorge Guillén, Madrid, 1999, p. 13 de la Introducción), daba noticia de la futura publicación de la tesis guilleniana, y José María Micó en *De Góngora* (Biblioteca Nueva, Madrid, 2001), recogía, en el capítulo 10, pp. 185-190, su prólogo a la edición de la tesis, con el título de “El Góngora de Guillén”. En la nota 3, p. 186, decía que esta edición estaba en prensa; en cambio, en otro de sus estudios editado en el mismo año, *El Polifemo de Luis de Góngora. Ensayo de crítica literaria* (Península, Barcelona, 2001), en la bibliografía, p. 107, daba ya como publicada la tesis de Guillén, con fecha de 2000. Finalmente, Alberto Bleuca presentó la edición de la tesis guilleniana en Madrid, el día 3 de junio de 2002 (véase, de este autor, “Apuntes sobre Jorge Guillén y su lectura de Góngora”, *Voz y Letra. Revista de literatura*, 13, 2002, 107-111).

En la primera parte, en tres capítulos, Guillén comenta la llamada poesía menor de Góngora: sonetos, letrillas, romances, décimas, tercetos, madrigales y canciones, agrupados bajo el criterio temático; en la segunda parte interpreta el *Polifemo* con ayuda de los exégetas. En los preliminares (pp. 21-23), el autor defiende la necesidad de acudir a los comentaristas antiguos para la mejor comprensión de Góngora y su obra: Díaz de Ribas, Salcedo, Pellicer y Cuesta, a los que aprovecha en la segunda parte del estudio (lástima que no utilizase también el manuscrito de Martín Vázquez Siruela). El propio autor informa de las ediciones empleadas: para el *Polifemo*, la de Alfonso Reyes (1923), y para el resto de la poesía, la de Foulché-Delbosc (1921), en tres volúmenes; a estas ediciones hay que añadir una de Hozes, de 1654 —la primera es de 1633—, que, como bien señalan los editores (p. 23, nota 1), Guillén no menciona, tal vez por desconocer su fuente principal. En total, el autor comenta versos de treinta y dos sonetos, dieciséis romances, doce letrillas, seis décimas, cuatro canciones amorosas, un terceto satírico-burlesco, un madrigal, la *Comedia venatoria*, versos del *Panegírico al Duque de Lerma*, y el *Polifemo*.

En el capítulo primero (“Obras”, pp. 27-59), Guillén analiza composiciones de circunstancia, de época, amorosas y satírico-burlescas (sonetos, romances, letrillas, décimas y un terceto), en las que predomina el realismo, y en donde Góngora combina artísticamente lo culto y lo popular. Para el autor, buena parte de la obra de Góngora es circunstancial, en el sentido de hacer comentarios anecdóticos de su actualidad —continuación de la tradición medieval hispánica y

europaea—, se poetizan ecos de sociedad, pero “en la jerarquía poética, [se trata del] peor Góngora” (p. 34). En los poemas satírico-burlescos, Góngora no moraliza, se divierte; hace sátira social, costumbrista; presenta una galería de tipos humanos, personajes transformados en caricaturas. El recurso del juego de palabras y el uso de palabras fonéticamente expresivas sirven a Góngora en su afán de comicidad, de burla y sátira (“comicidad de vocablo”); se consiguen efectos cómicos también por las rimas: *-arras, -ejas, -ejo, -eche: bizarras-viejas-pellejas, viejo-bermejo, estreche-escabeche*. En mayor grado, logra el efecto cómico mediante el estribillo, entendido como nexo lógico y cómico-satírico. Guillén habla de “coplas populares en escala” y del “principio de disolución verbal”, que consiste en que “el pueblo pone ya en la letra del canto movimiento de danza” (p. 40); así sucede en los estribillos “No sé que me diga, diga”, “A la dina dana dina, la dina dana”, y “Zambambú, morenica del Congo, / Zambambú”. Relaciona y contrasta los recursos cómicos de Quevedo y los de Góngora; expone los paralelos en el arte de la comicidad mediante el poder expresivo y sugestivo de las palabras. La conclusión a la que llega Guillén, y que repetirá a lo largo de su estudio, es la modernidad de Góngora en lo que respecta a la forma, la expresión, el arte de la palabra, la poesía trabajada y muy elaborada. Otro rasgo destacado en esta serie de poemas es la conjunción entre realismo y lirismo: ambiente aldeano y temas amorosos, personales, familiares y burlescos, ejemplificado todo ello con la letrilla satírica “Ándeme yo caliente”. Guillén observa la falta de relaciones amorosas de Góngora, que califica como “déficit amoroso”, y que explica sus imprecaciones al amor, única actitud en los poemas familiares, y el deseo aparente de una vida descansada. Para el autor, la pieza maestra del realismo lírico circunstancial de Góngora es el romance burlesco “Hermana Marica”: “poesía de las cosas familiares, evocadas en un fondo de infancia y de pueblo” (p. 53). Guillén se centra en los elementos descriptivos componentes del romance de tipo costumbrista popular. La clave de este romance se encuentra en el cantarillo popular “No me aprovecharon, / Madre, las hierbas”, en el que el poeta se limita a nombrar las cosas, los seres. El afán de Góngora en estas composiciones es la simplicidad: poemas en los que se mezclan siempre los elementos cultos y los populares.

El capítulo segundo (“Genio”, pp. 61-93), está dedicado al análisis de veinticinco sonetos juveniles (dieciocho amorosos, seis fúnebres y uno heroico), sonetos en los que el poeta exalta la figura de la dama contemplándola como un edificio. Ya desde las primeras páginas, Guillén acierta en afirmar que Góngora es poeta de geometría monumental, “ensayo de monumentalización del universo y del arte” (p. 65), característica que dominará su pensamiento y su obra. En la confrontación con el paisaje, la belleza de la dama supera la de la

Naturaleza, tópico clásico de influencia directa de Garcilaso y Herrera. Destaca el tópico gongorino de “la paridad de la estrella y la flor” (p. 67), elementos reales y simbólicos de dos mundos opuestos y unidos. En otro grupo de sonetos, Guillén observa el color, la luz, el sol y la aurora. Góngora es poeta más mineral que vegetal. Dentro del gusto de la época, recurre siempre a las “piedras preciosas con delectación plateresca” (p. 75) y a los elementos nobles: marfil, mármol, ámbar, oro, plata, cristal. Del conjunto de sonetos amorosos destaca “Mientras por competir con tu cabello”, que interpreta agudamente y que relaciona con la tradición clásica greco-latina y con la letrilla gongorina “Que se nos va la Pascua, mozas” (en donde otra vez lo culto y lo popular, lo cómico y lo lírico, el carácter y la belleza se yuxtaponen artísticamente). Góngora reitera el tópico del *carpe diem* a lo largo de su obra, y este soneto, considerado obra capital del joven Góngora, es magnífica recreación y formalización del tópico. Para Guillén, el acto gongorino puro se encuentra en las palabras sin engranajes lógicos y en la preferencia por un mundo de cuerpos sólidos, sin movimiento. “El gongorismo va a consistir en una creciente objetivación de la Poesía” (p. 71), dice Guillén en una de sus numerosas afirmaciones en cursiva, concluyentes. Es el poema quien habla, no el poeta; se elimina el “yo”; se vuelve al clasicismo y al Renacimiento, pero en su cúspide. Con respecto a este soneto, Guillén no advierte sobre el posible equívoco del segundo endecasílabo, pues escribe “Oro bruñido al Sol relumbra en vano”, igual que Foulché-Delbosc (1921, t. 1, p. 29) y Hozes (“Oro bruñido a el Sol relumbra en vano”, 1633, soneto X, p. 10v; en cambio, en la edición que perteneció a Guillén, la de 1654, aparece “Mientras por competir con tu cabello, / Oro bruñido, el Sol relumbra en vano”, soneto X, p. 10v; *oro bruñido* como aposición explicativa de *cabello*, entre comas, y sinalefa). Como se sabe, de este verso se han propuesto dos lecturas posibles: 1) *el sol: sol* como núcleo del sujeto de *relumbrar*, así, el cabello rubio de la mujer es oro bruñido y el sol no puede competir con él, por eso relumbra en vano; 2) *al sol: oro* como núcleo del sujeto de *relumbrar*, así, el cabello rubio de la mujer triunfa sobre el oro bruñido por el sol. No cito la bibliografía por ser muy conocida. La interpretación de Guillén se ajusta a la segunda propuesta.

En otros sonetos amorosos de este grupo, el autor insiste en los rasgos estilísticos, poéticos y personales de Góngora: la influencia directa de Garcilaso y de la poesía amorosa renacentista. Un aspecto interesante del trabajo de Guillén es su escepticismo ante las posibles etapas en la obra poética de Góngora. No cree que existan dos etapas que dividan su producción en un antes y un después, ya que aparecen los mismos temas y recursos estilísticos y lingüísticos a lo largo de toda su obra (en las obras juveniles y en las de madurez). Sí hay, en cambio, matices en el empleo de los temas y los recursos artísticos.

Guillén habla de una “transición estética”, no cronológica, representada en los sonetos “Sacros, altos, dorados capiteles” (pp. 79-80), único soneto heroico de este segundo capítulo, y en el amoroso “Cuántas al Duero le he negado ausente” (pp. 81-82). En aquél, el autor destaca el empleo de hipérbolos conceptuales y tópicos comunes en todo el Siglo de Oro; en éste, la influencia de Herrera que domina sus versos e imágenes poéticas. El capítulo segundo cierra con profundas lecturas de seis sonetos fúnebres, “serie espléndida de madurez gongorina” (p. 83). El punto de partida es el túmulo, el sepulcro, otra monumentalización de Góngora, y la ausencia de movimiento, insistente en su obra salvo algunas excepciones como las imágenes de celeridad de la canción “Corcilla temerosa”. Para el comentarista, esto es poesía pura que contiene lo esencial por medio del lenguaje poético. Guillén acierta otra vez en la interpretación de las imágenes gongorinas y en la concepción global del sentimiento estético del poeta cordobés: “La muerte gongorina es una metamorfosis”, de origen grecorromano, pagano y mitológico. En estos sonetos se presenta el resultado de la metamorfosis, en consonancia perfecta con la idea de poetizar las cosas en su inmovilidad. Para Guillén, en estos poemas sobresale uno de los rasgos definidores de la poesía gongorina: la concepción de objetos sólidos observados en su quietud, en la identidad de su ser. Góngora no se mueve entre valores, concibe seres convertidos en monumentos.

En el capítulo tercero (“Tema central”, pp. 95-124), el autor trata los temas bucólico-pastoriles en cuatro sonetos, diez romances, una letrilla lírica, cuatro décimas, cuatro canciones amorosas, un madrigal y la *Comedia venatoria*. Góngora poetiza los ingredientes fundamentales de lo pastoril, lo venatorio y lo piscatorio, convertidos en temas complementarios: Diana como elemento central; el bosque como núcleo del paisaje; el amor no correspondido; la mujer ausente y esquiva; el campo en su inquietud y quietud; las quejas de los enamorados; la luz y el agua; la caza. Compara el universo eglógico de Garcilaso, Herrera y Góngora.

Muy interesantes son sus observaciones sobre la poetización de lo venatorio en Góngora. El Góngora pacífico y clérigo contrasta con el hombre que sueña con la aristocracia guerrera y cazadora. Para Guillén, Góngora concibe el tema de la montería no sólo como pretexto para hacer poemas de circunstancia, sino también como “ópera de la Naturaleza” en la que las imágenes y el metro cumplen funciones orquestales semejantes a las de la orquesta moderna con sus varias clases de instrumentos. En otras composiciones de esta serie, Guillén destaca la conjunción de los elementos naturales que forman un cuadro, con imágenes impresionistas incluidas, como “Las verdes olorosas alamedas” de la canción “Donde las altas ruedas”; la unión de

diversos mundos naturales es tan perfecta que el poeta vallisoletano llega a sentenciar: “Góngora ha creado el follaje cantor” (p. 114).

De igual forma, en el comentario de poemas piscatorios, Guillén interpreta emocionado las metáforas marineras gongorinas y, a propósito de la estrofa “Salió Cloris de su albergue, / dorando el mar con su luz, / por señas que a tanto oro / holgó el mar de ser azul”, del romance “Contando estaban sus rayos”, el poeta dice exultante de alegría: “Y nace —está *creado*— el mar más azul de todo nuestro siglo XVII; y la mayor hermosura de la balada piscatoria” (p. 118). Una muestra más del entusiasmo guilleniano por la poesía de Góngora, poesía magníficamente interpretada dentro de los moldes singulares de percepción y expresión del poeta vallisoletano. Por cierto, en relación con este último romance, en su primer verso Guillén anota: “Cantando estaban sus rayos”, que sin duda es un error de transcripción, de Guillén o de los editores, pues en las ediciones que el poeta castellano utiliza, el gerundio no es de *cantar*, sino de *contar*: “Contando estaban sus rayos” (Foulché-Delbosc, 1921, t. 1, p. 215; y Hozes, “Contando estaba sus rayos”, con el verbo en singular, 1633 y 1654, p. 87r).

En la segunda parte de su estudio, Guillén analiza el *Polifemo* (pp. 127-246) en 290 notas. El método que sigue es el muy particular de seleccionar y transcribir pasajes de los comentaristas antiguos que interpretan palabras, versos o estrofas de las 63 octavas del poema. El autor completa los análisis con su interpretación personal. En total introduce 98 intervenciones de Pellicer, 90 de Cuesta, 53 de Salcedo y 28 de Díaz de Ribas; a las que hay que sumar las 88 intervenciones de Guillén. En el prólogo a esta edición, José María Micó señala que Guillén establece con los comentaristas antiguos “un diálogo crítico no exento de una sana desconfianza” (p. 11). Efectivamente, Guillén estudió a fondo los textos de los críticos, comparó unos con otros y, cuando lo consideró oportuno, corrigió o rectificó uno que otro comentario por considerarlo desacertado, “exceso de exégesis”, referido principalmente a un abuso de imaginación o invención. La aportación de Guillén resulta valiosa y completa las explicaciones de los mencionados exégetas gongorinos, enriqueciendo de esta manera la lectura y comprensión de la obra del poeta cordobés. En el *Polifemo* Guillén observa temas recurrentes y similares características e imágenes, intensificadas, en toda la obra de Góngora; por eso acierta de nuevo en las referencias a otras composiciones gongorinas, en su mayoría ya analizadas por el autor. Resumo los rasgos fundamentales que Guillén destaca del poema, teniendo en cuenta que todas sus palabras tienen un alto contenido conceptual: oposición entre lo culto y lo bucólico; contraste entre la realidad y la representación ideal, culta, artificiosa y mitológica; uso abundante de recursos estilísticos (hipérboles, hipérbatos, retruécanos, metáforas y comparaciones); la visión doble de las cosas por parte del poeta en las “metáforas dobla-

das”; Polifemo es estatua (escultura); lo esencial de la forma en la que no todo es ornamento; la latinización gramatical como medio renacentista y no como un fin; corporización de lo abstracto y de todos los elementos naturales (“Llega Góngora en su amor del objeto a solidificarlo todo, hasta la luz, que se pisa como un suelo”, p. 145, y, a propósito de la octava IX: “Pisando la dudosa luz del día”); imágenes construidas arquitectónicamente; precisión en la metáfora y acumulación de objetos; narración mínima; la lucha de Góngora con el movimiento “hasta aprisionarle [-lo] en volúmenes de reposo” (p. 164); el *Polifemo* como poesía pura, no explicada; la invención de Góngora como la organización de lugares comunes en “prodigiosos temas metafóricos”; unidad de color; preferencia por lo cristalino, los metales y lo metálico; pocas aliteraciones, pero muy logradas; Polifemo como héroe cuantitativo (la poesía del *Polifemo* es poesía de magnitudes); Polifemo como héroe del siglo XVII racionalista; carácter clásico y antirromántico: el hombre Góngora está ausente; las imágenes de este poema y de toda la obra gongorina no son ornamento superficial, sino materia de poema; el poema está en claroscuro: luz y sombra.

He dejado para el final dos de los aspectos más sobresalientes del trabajo de Guillén: la relación permanente de la obra gongorina con los poetas modernos y con otras artes, y las observaciones sobre el lenguaje de Góngora. El continuado paralelismo de la poesía gongorina con la pintura, escultura, arquitectura, música y poesía tiene como propósito poner de relieve la conjunción de todas las artes, en el sentido de que un mismo sentimiento, un mismo tema, puede materializarse a través de diferentes medios artísticos de expresión. Las referencias, a veces simples menciones, a autores de diferentes artes y épocas proporcionan el microcosmos gongorino, y guilleniano: pintores, escultores, músicos y poetas, sobre todo poetas, desde los clásicos a los modernos y, por encima de todos los modernos, Mallarmé y Valéry, los dos poetas franceses predilectos de Guillén en los que Góngora tiene una digna continuación. El principal objetivo de Guillén es demostrar la absoluta modernidad de la poesía de Góngora, precisamente en cuanto supone una recreación de tópicos y asuntos clásicos y universales, formalización seguida por algunos de los poetas franceses modernos más brillantes.

Otro aspecto destacado de la obra de Guillén se refiere a las muy interesantes observaciones sobre el lenguaje y el estilo del poeta cordobés. En todo su trabajo, Guillén anota numerosos rasgos lingüísticos, algunos específicos de la gramática gongorina y otros generales de todo el barroco español: uso estético de sustantivos concretos y abstractos; epítetos como ornamentación; diminutivos populares (*campanitas*, *trompeticas*, de la letrilla lírica “No son todos ruiñeños”, p. 121) en relación con el estribillo de la letrilla; pero es en el estudio

del *Polifemo* donde Guillén presenta la mayoría de anotaciones sobre el uso de la lengua: novedad en el empleo sustantivo de *joven*, en “Marino joven, las cerúleas sienas”, de la octava XVI (p. 162). (Lástima que no se acordara de Quevedo.) Guillén argumenta que el gongorismo como creación lingüística fracasó porque sus neologismos se incorporaron al español común; las novedades, las voces insólitas utilizadas sólo en poesía, dejaron de serlo con el paso del tiempo y se hicieron populares. Debido a la función estética de las categorías gramaticales y su estudiada colocación en el verso, todas las palabras tienen un máximo rendimiento constructivo, su valor depende de su colocación. Guillén justifica magníficamente la ausencia de conjunciones e intenta dar una explicación posible al, a su juicio, exceso de trabazón lógico-sintáctica que a veces quiebra la línea del verso; otras ocasiones lo considera habilidoso lujo sintáctico o acumulaciones aisladas en el poema. Cuando faltan los nexos se debe a la sinrazón del *aunque*, a la necesidad de otras palabras menos pesadas, o a lograr que las palabras fundamentales se encuentren más unidas unas con otras. La opinión general de Guillén es que Góngora “no busca la frase corta...; requiere un robusto armazón gramatical” (p. 205). Encuentra una tendencia a la supresión de artículos, sobre todo en plural; sustantivos sin artículos frente a sustantivos con artículos (indefinición, seres abstractos frente a definición genérica, especies, seres); y ausencia de artículo que permite, además, mayor acumulación sustantiva: “Previene rayo fulminante trompa” (octava LXI, p. 243; desde luego, en este endecasílabo no cabe una palabra más). Guillén subraya el empleo de verbo singular con sujeto plural y de verbo “intransitivo” en construcciones transitivas: “Corriendo plata al fin sus blancos huesos” (octava LXIII), y también en “Ánsares de Menga / Al arroyo van: / Ellos visten nieve, / Él corre cristal”, de una letrilla amorosa de 1620. También en el *Polifemo*, anota e interpreta los giros frecuentes, intensificados y característicos de Góngora: “A lo pálido no: a lo arrebolado”, “Ronco sí, escucha a Glauco la ribera”, etc.

Guillén observa agudamente falta de movimiento hasta en la sintaxis. En un plano de simultaneidad –visión conjunta e inmóvil de todas las cosas–, Góngora concibe el universo repartido en dos mitades que se completan. Finalmente, el autor analiza uno de los recursos artísticos más frecuentes e importantes en Góngora: las simetrías verbales que, utilizadas en toda su obra, se concentran y aumentan en el *Polifemo*: simetrías de arquitectura, simetrías que a veces coinciden con las de pensamiento (Góngora conceptista), tipos de simetrías según las clases de palabras y su colocación en el verso, simetrías gramaticales y aliteradas, simetrías de las metáforas, etc. Para Guillén, Góngora consigue la perfección simétrica, dibujo, diseño, arquitectura del verso, la estrofa y el poema.

El estudio de Guillén es brillante y contiene ideas desarrolladas posteriormente por los estudiosos gongorinos. El trabajo de los editores de cotejar el estudio de Guillén con los textos de las ediciones de la obra de Góngora, utilizadas por el poeta vallisoletano, y con los textos de los exégetas da lugar a dieciocho oportunas notas a pie de página, notas que podrían haber aumentado considerablemente. Por otra parte, y a modo de anécdota, en la primera nota al texto los editores dicen que en la biblioteca personal de Jorge Guillén aparecen 79 títulos relacionados con la poesía gongorina, pero hay que descontar siete: tres que no tienen nada que ver con el poeta cordobés, pues se trata de publicaciones impresas en la madrileña imprenta de Góngora (Imprenta de José de Góngora e Imprenta Góngora); y cuatro que no pertenecen a la Biblioteca Jorge Guillén, sino a la Biblioteca Francisco Javier Martín Abril, otro autor vallisoletano (de los cuales, uno de los títulos tampoco es de asunto gongorino, se trata del Centro Editorial de Góngora, de Madrid); así, pues, son 72 las publicaciones relacionadas con Góngora. Los catálogos informatizados son muy útiles, pero hay que mirar uno a uno todos los registros.

VIDAL TORRES CABALLERO
Universidad de Valladolid

MARÍA TERESA ZUBIAURRE, *El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas, perspectivas*. F.C.E., México, 2000; 436 pp.

El propósito declarado de este libro es hacer “un análisis detenido de la construcción, funcionamiento e implicaciones semánticas del espacio narrativo en los realismos latinoamericano (Argentina, Cuba, México, Chile, Venezuela) y europeo (Alemania, España, Francia, Inglaterra)” (p. 11). Tiene otro, no del todo confesado al principio, pero que, sospecho, era el que más importaba a la autora a la hora de escribirlo. Siguiendo su ejemplo, reservémoslo para más adelante.

En la Introducción, Zubiaurre lamenta la falta de estudios dedicados al espacio en la novela en comparación, por lo menos, con los que se han ocupado del tiempo. En consecuencia, dedica todo el primer capítulo a la fundamentación teórica de su estudio y a la elaboración de una propuesta metodológica del espacio narrativo. Con esta intención, echa mano de Gérard Genette, Philippe Hamon, Henri Miterrand, María del Carmen Boves Naves, entre otros, para los aspectos semiológicos y narratológicos, y de la escuela de Ginebra (Georges Poulet, principalmente), el tematismo (Werner Sollors) y Bajtín (sobre todo el concepto de *cronotopo*) para los temáticos y simbólicos. Si el lector no sufre una indigestión teórica en esta primera parte del li-